

**MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**



Mittwoch 05.05.21 10 Uhr
Mittwoch 05.05.21 20 Uhr
Donnerstag 06.05.21 20 Uhr

RICHARD WAGNER

Vorspiel zu »Parsifal«

FRANZ LISZT

»Ad nos, ad salutarem
undam« Fantasie und Fuge

RICHARD STRAUSS

»Elektra«-Suite

MANFRED HONECK

Dirigent

IVETA APKALNA

Orgel

RICHARD WAGNER

»Parsifal«

Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen

Vorspiel zum ersten Akt

FRANZ LISZT

»Ad nos, ad salutarem undam«

Fantasie und Fuge über den Choral der Wiedertäufer

aus Giacomo Meyerbeers Oper »Le Prophète«

(bearbeitet für Orgel und Orchester von Marcel Dupré)

– Pause –

RICHARD STRAUSS

»Elektra«

Symphonische Suite für großes Orchester

(eingesetzt von Tomáš Ille und Manfred Honeck)

MANFRED HONECK, Dirigent

IVETA APKALNA, Orgel

Konzertdauer: ca. 1 ¼ Stunden

Das vorliegende Programmheft entstand als Kooperationsprojekt der Münchner Philharmoniker mit dem Institut für Musikwissenschaft der LMU München. Zwölf Studierende entwickelten das Konzept dieses Heftes, verfassten die Texte und führten die Interviews. Obwohl aufgrund der Corona-Beschränkungen das Konzertprogramm in dieser Form nicht gespielt wird, freuen wir uns, Ihnen das Ergebnis dieses Projekts präsentieren zu können.

122. Spielzeit seit der Gründung 1893

VALERY GERGIEV, Chefdirigent

ZUBIN MEHTA, Ehrendirigent

PAUL MÜLLER, Intendant

Die schillernde Welt der Salonnières

WAGNER, LISZT UND DIE INFLUENCERINNEN DES 19. JAHRHUNDERTS

Gäbe es heutzutage Salonnières, würden sie wohl zu den »Influencerinnen« zählen. Weit gespannte Netzwerke mit Verbindungen zu den bekanntesten Künstler*innen, zahlreiche und ausgedehnte Reisen, wie auch finanzielle Unbeschwertheit – diese Voraussetzungen waren im 19. Jahrhundert nicht vielen Frauen gegeben. Die Tradition der künstlerischen Salons spielte sich ausschließlich im gehobenen Bürgertum in Mitteleuropa ab, und dennoch hatten sie einen enormen Einflussbereich. In Frankreich des 18. Jahrhunderts sollen diese stets von Damen geleiteten Treffen bedeutend zur rasanten Verbreitung der Revolutionsgedanken beigetragen haben. Doch wer waren eigentlich diese einflussreichen Frauen und was machten sie?

Die Salonnières waren Kunstliebhaberinnen, oft selbst künstlerisch aktiv, hoch gebildet und von angesehener, wenn nicht gar adeliger Abstammung. Da weibliche Kunstschaffende in der Öffentlichkeit jedoch kaum geduldet wurden, fanden diese Frauen einen Umweg, ihre Kunst dennoch vor einem Publikum zu präsentieren und Ideen mit Gleichgesinnten auszutauschen. Bei wöchentlichen Treffen mit Freunden und geladenen Gästen wurden Hauskonzerte und Lesungen veranstaltet. Wenn die Gastgeberinnen nicht selbst auftraten, erhielten Nachwuchstalente

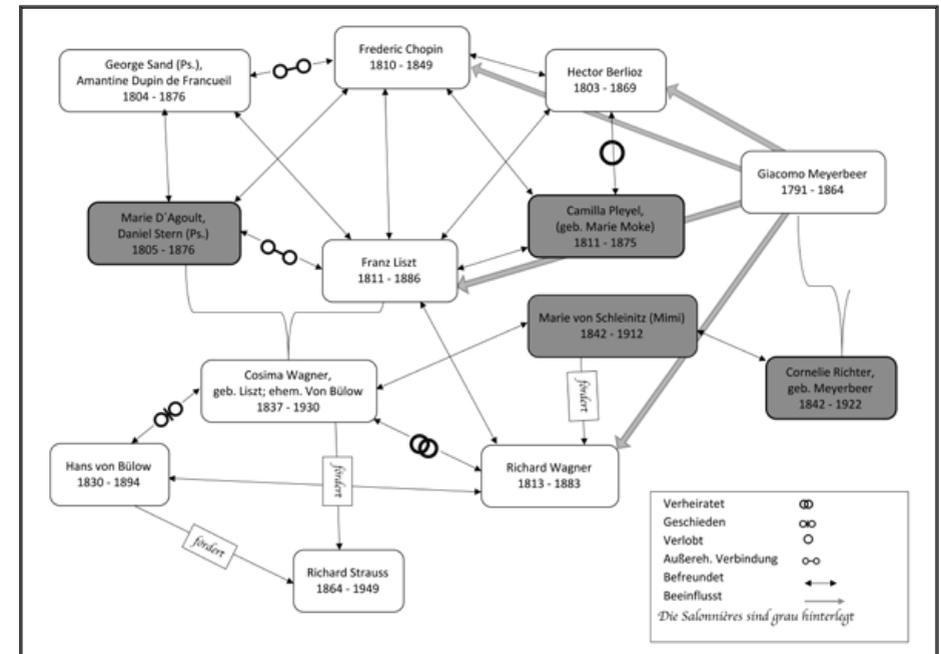
Auftrittsmöglichkeiten und wurden dadurch gefördert, während man sich über die aktuellsten Ereignisse in Politik und Kunst unterhielt oder sich gelegentlich dem neuesten Tratsch hingab. So übernahmen die Salonnières oft auch die Funktion von mentalen und finanziellen Förderinnen und stellten viele Kontakte zwischen Künstler*innen her – nicht selten boten diese Salons sogar die Möglichkeit, seine*n Lebenspartner*in zu finden! Künstlerische Salons zu besuchen brachte für junge Musiker*innen alle erdenklichen Vorteile. Es ist also nicht verwunderlich, dass auch alle Komponisten, deren Werke wir heute hören, die Salons nutzten, um für sich Werbung zu machen und sich einem einflussreichen Netzwerk von Kunstschaffenden anzuschließen.

IN DEN SALONS VON PARIS

Eine bekannte Musikerin und Pariser Salonnière war Madame Camilla Pleyel. Die als Marie Moke geborene Pianistin gehörte zu den besten Instrumentalist*innen des 19. Jahrhunderts. Ihre Lebensgeschichte liest sich wie ein Roman: In ihrer Jugend war sie kurzzeitig mit Hector Berlioz verlobt, heiratete dann jedoch den Pianisten und Klavierfabrikanten Camille Pleyel, dessen Namen sie – aus marketing-strategischen Gründen – zeitlebens trug. Nach kurzer Ehe

ließ sie sich von ihm scheiden und verliebte sich in Paris, um sich auf ihre Karriere als Pianistin zu konzentrieren. Schließlich übernahm sie als erste Frau am Brüsseler Conservatoire die Professur für eine hochkarätige Klavierklasse. Noch zuvor in ihren Pariser Jahren legte Camilla Pleyel in ihrem musikalischen Salon für den jungen Frédéric Chopin den Grundstein zu seiner Karriere in Paris und förderte dessen Freundschaft mit Franz Liszt. Beide Komponisten vergrößerten durch die Salonbesuche ihre Netzwerke und waren dadurch mit bekannten Musikern wie Hector Berlioz und Giacomo Meyerbeer befreundet, von denen sie auch musikalisch geprägt wurden. Franz Liszt lernte hier sogar die Mutter seiner Kinder kennen: Die Salonnière Marie d'Agoult, die als Schriftstellerin unter dem Pseudonym Daniel Stern publizierte. Eine enge Freundin ihrerseits

war die unter dem Namen George Sand auftretende Amantine Dupin de Francueil. Auf einem ihrer künstlerischen Salons stellte Marie d'Agoult als Gastgeberin ihrer Freundin den einsamen Frédéric Chopin vor, der nach längerem Werben ihrerseits eine langjährige Beziehung mit ihr einging. Chopin, der von den pianistischen Fähigkeiten Marie d'Agoult beeindruckt war, widmete auch ihr ein Werk. Beide Affären der vier Freunde waren skandalös – nicht nur weil die Frauen älter als ihre Partner waren und die Paare unverheiratet blieben. George Sand lief generell nur in Männerkleidung herum. Marie d'Agoult verliebte Mann und Tochter, um mit Franz Liszt zu verreisen. Die beiden kehrten schließlich Frankreich den Rücken und bekamen drei Kinder, die jedoch nach dem Ende ihrer Beziehung bei der Liszt-Oma in Paris aufwuchsen.



Das Netzwerk der Salonnières

MIMI UND DIE HERRIN VON BAYREUTH

Auch in Deutschland entwickelten sich zahlreiche kulturelle Zusammenkünfte. In Berlin waren die »Sonntagsmusiken« der Familie Mendelssohn Bartholdy bekannt, in denen die jugendlichen Kinder Felix und Fanny eigene Kompositionen und ihr instrumentales Können zum Besten gaben. Fanny übernahm später die Leitung dieser musikalischen Salons, die ihr lebenslang die Chance gaben, trotz des Publikationsverbotes durch Vater und Bruder ihre eigenen Werke vor einem Publikum zur Aufführung zu bringen.

Eine andere Berliner Salonnière war Marie von Schleinitz, genannt Mimi. Sie war selbst künstlerisch aktiv, verewigte sich jedoch vor allem als Philanthropin einiger wichtiger Künstler wie Franz von Lenbach und Richard Wagner. Der Stil ihrer Salons orientierte sich stark am französischen Vorbild. Hier versammelte sich für lange Zeit nicht nur der bekannteste Künstler- und Intellektuellenkreis Berlins, sondern ganz Deutschlands. Die hochkarätigsten Persönlichkeiten gingen ein und aus, denn Mimi hielt insbesondere zum preußischen Adel, wie auch dem deutschen Kaiserpaar, regen Kontakt. Ihr Einfluss auf die Berliner Gesellschaft und die allgemeine politische Lage wird vor allem dadurch deutlich, dass Bismarck persönlich jahrelang vergeblich versuchte, ihr Ansehen zu schmälern. Mimi ist es mit zu verdanken, dass Wagners Träume in Bayreuth Realität wurden, da sie ihn nicht nur finanziell unterstützte, sondern ihn in ihrem Salon auch der Berliner Obrigkeit vorstellte.

Zu Mimis engstem Freundeskreis gehörten auch zwei Töchter bekannter Musiker – Cornelia Richter, selbst Salonnière und Tochter von Giacomo Meyerbeer, und Cosima von Bülow, Tochter von Franz Liszt und Marie

d'Agoult. Cosima hatte mit 20 Jahren den Schüler ihres Vaters, den Dirigenten Hans von Bülow geheiratet. Das Paar war gut mit Richard Wagner befreundet. Nach einiger Zeit begann Cosima mit Richard Wagner eine Liebesbeziehung. Während der gemeinsamen Arbeit ihres Mannes und ihres Liebhabers an der Uraufführung von »Tristan und Isolde« 1865 in München gebar sie ihre erste gemeinsame Tochter – Isolde –, die jedoch offiziell als Tochter Hans von Bülows das Licht der Welt erblickte. Schließlich wurde Cosima Richard Wagners Frau und übernahm nach seinem Tod die Leitung der Bayreuther Festspiele. Sie setzte sich für das musikalische Erbe Wagners ein, was ihr schließlich den Beinamen »Herrin von Bayreuth« einbrachte, und unterstützte in Salonnière-Manier Richard Strauss, den sie als »Kämpfer für die Bayreuther Sache« sah. Auch wenn sich Richard Strauss vom Bayreuth Cosima Wagners später distanzierte, führte er als jüngster Vertreter dieses Netzwerkes dessen musikalisches Vermächtnis weiter in die Moderne.

Sophie Klaus

Der verachtete Prophet

ZU DEN NETZWERKEN ROMANTISCHER MUSIKKULTUR

EINE VERSCHWÖRUNG?

Wir schreiben das Jahr 1869: Richard Wagner spürt die negativen medialen Auswirkungen seines 1850 veröffentlichten, antisemitischen Aufsatzes »Das Judenthum in der Musik« auf sich und seinen Freund Franz Liszt. Als Reaktion darauf sucht er in der 19 Jahre später verlegten und stark erweiterten Fassung des Aufsatzes Schuldige: »So weit war es eben gekommen: wir waren von der deutschen großen Presse vollständig ausgeschlossen. Wem gehört aber diese Presse?« Wagner sah die Schuld bei den Juden. Für ihn waren sie es, welche die Presse beherrschten, im Hintergrund gegen ihn intrigierten und ihn für seine judenkritische Haltung abstrafen wollten. Wagners Zitat verweist dabei gleich auf mehrere Netzwerke, die Einfluss auf ihn übten: Er entwirft die Konstrukte einer geschlossenen, jüdischen Machtelite, einer unterdrückten Gesamtheit der Presse und seines eigenen benachteiligten Kreises. Doch das heutige Konzertprogramm macht uns nicht nur auf Wagner, sondern auch auf die weiteren Komponisten des Abends aufmerksam. Ein Blick in die Vergangenheit:

ZWEI KOMPONISTEN, EIN MILIEU

Als Franz Liszt 1850 seine Fantasie und Fuge über den Choral »Ad nos, ad salutarem un-

dam« aus Giacomo Meyerbeers Grand Opéra »Le Prophète« verfasste, war seine Zeit als Klaviervirtuose »on the road« im Wesentlichen vorbei. Die Zeit um 1850 bedeutete dabei für ihn eine Phase der künstlerischen und kompositorischen Neuorientierung. Dass Liszt Meyerbeer bearbeitete, zeigt die Verflechtung der beiden Komponisten. Schließlich agierten sie lange im selben musikalischen und sozialen Milieu: Meyerbeer war einer der prominentesten Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts. Liszt war der Klaviervirtuose, dessen Opernfantasien bis heute als prägend für die Gattung gelten. Komponisten und Virtuosen lebten quasi in einer Symbiose: Opern boten populäre und dankbare Bearbeitungsvorlagen für Klavierfantasien, welche wiederum das Publikum in die Theater lockten. Liszts Fantasie zeigt freilich seinen künstlerischen Wandel zu dieser Zeit: Das anspruchsvolle Werk kehrt, auch was dessen zeitliches Ausmaß und Besetzung (Orgel, wahlweise Pedalfügel) betrifft, der schillernenden Opern- und Virtuosenwelt den Rücken.

EIN MANN MIT ZWEI GESICHTERN

Richard Wagner fand zunächst nichts als bewundernde Worte für den berühmten Meyerbeer. So schrieb Wagner 1850 über »Le Prophète«: »In dieser Zeit sah ich denn auch zum ersten Male den Propheten, – den

Propheten der neuen Welt: – ich fühlte mich glücklich und erhoben, ließ alle wühlerischen pläne fahren, die mir so gottlos erschienen«. Die Sympathie Wagners für den aus jüdischer Familie stammenden Meyerbeer änderte sich jedoch rasch. Wagner schrieb in der bereits erwähnten ersten Fassung seines antisemitischen Aufsatzes – dort noch unter dem Pseudonym »K. Freigedank« – über den zuvor bewunderten Komponisten: »Wir glauben wirklich, daß er Kunstwerke schaffen möchte und weiß, daß er sie nicht schaffen kann: um sich aus diesem peinlichen Conflict zwischen Wollen und Können zu ziehen, schreibt er Opern für Paris und läßt sie in der übrigen Welt aufzuführen«. Wagners Meinung über Meyerbeer hatte sich noch im selben Jahr also grundlegend geändert: Eben noch war Meyerbeer für Wagner der Bote einer prophetischen Verheißung – oder gar der Prophet selbst. Nun wird er als ein unvermögender jüdischer Komponist beschrieben, dessen Name wohl aus Verachtung nicht ein einziges Mal im gesamten Aufsatz genannt wird.

DER SPÄTGEBORENE

Richard Strauss stand mit den bisher behandelten Komponisten nicht im direkten Kontakt und gehörte zu ihrer Nachfolgegeneration. Jedoch war Strauss' kompositorische Entwicklung ab der Begegnung mit seinem Mentoren Alexander Ritter, einem fanatischen Wagnerianer, stark geprägt von Wagners Musik und Schriften. Wagners aggressiv rassistische Haltung scheint dabei jedoch nicht auf Strauss übergegangen zu sein. Widersprüchlich erweist sich seine Rolle im NS-Regime: Zwar wird diese unter anderem als apolitisch beschrieben, dennoch war Strauss Präsident der Reichsmusikkammer von 1933 bis 1935 und profitierte damit von einer politischen Führungsebene, die für



Richard Strauss und Joseph Goebbels (1938)

Aufführungsverbote von Werken jüdischer Komponisten wie Meyerbeer verantwortlich war. Diesen gegenüber standen vom NS-Regime bevorzugte, als »deutsch« gesehene Komponisten wie Liszt, Wagner und zuletzt auch Strauss selbst.

DER ROTE FADEN

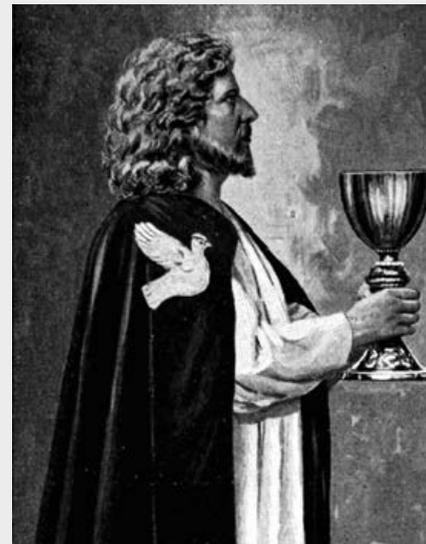
Erscheint einem Meyerbeer in heutigen Konzertprogrammen zwar nicht mehr sonderlich häufig, erweist er sich bei näherer Betrachtung jedoch als eine zentrale Figur eines mehrere Generationen umfassenden Netzwerkes der klassischen Musik: Immer wieder taucht sein Name in unterschiedlicher Funktion wie in unterschiedlichem Zusammenhang auf. Giacomo Meyerbeer war dabei zunächst eine Persönlichkeit, der viel Bewunderung zuteil wurde, die aber im Verlauf ihrer anhaltenden Funktion als Dreh- und Angelpunkt der damaligen Musikkultur mehr und mehr Neid und Hass erfuhr, nicht zuletzt auch aus antisemitischen Gründen.

Amon Sokolski

Quick Guide »Parsifal«

ZUSAMMENGEFASST: »PARSIFAL«

Man versetze sich in die Zeit des frühen Mittelalters, in die Sagenwelt um die Burg Monsalvat und auf das Zauberschloss Klingsors in den Pyrenäen. Amfortas, der Gralskönig, wird von einem Speer des abtrünnigen Gralsritters Klingsor verletzt. Er kann nur durch denjenigen geheilt werden, der »durch Mitleid wissend der reine Tor« ist. Der junge Parsifal unterdessen gelangt auf seinen Wanderungen in den Zaubergarten Klingsors und soll von den betörenden Blumenmädchen, darunter die Heidin Kundry, verführt werden.



Heinrich Hensel als Parsifal (Bayreuther Festspiele, 1911)

Kundrys Kuss öffnet Parsifal die Augen und er erkennt die Leiden des Amfortas. Parsifal widersteht nicht nur der Verführung, sondern kann auch den Speer abwenden, mit dem Klingsor ihn niederstrecken wollte. Der zum Gralskönig gesalbte Parsifal erlöst Kundry von ihren Sünden und heilt Amfortas obendrein.

Antonia Mayr

BLICK INS LEXIKON

RICHARD WAGNER

»Parsifal«

Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 22. Mai 1813 in Leipzig;
gestorben am 13. Februar 1883 in Venedig

Entstehung

September 1877 bis Januar 1882 (erste Beschäftigung mit der Thematik: 1845 in Marienbad; erste Skizze: 1857; Wiederaufnahme: 1877)

Uraufführungen

Vorspiel: am 25. Dezember 1878 im Haus Wahnfried in Bayreuth (Privataufführung, Dirigent: Richard Wagner)
Oper: am 26. Juli 1882 im Bayreuther Festspielhaus (Dirigent: Hermann Levi; Regisseur: Richard Wagner)

Zeit und Ort der Handlung

Frühes Mittelalter, auf dem Gebiet und in der Burg Monsalvat in Nordspanien

Motive als Kompositionskonzept – eine Erfolgsgeschichte

Richard Wagner selbst soll den Begriff »Leitmotiv« lediglich geduldet haben. Aber die sogenannte Leitmotivtechnik ist dennoch in seinen Bühnenwerken omnipräsent. Mehr noch: diese von Wagner maßgeblich geprägte Kompositionsweise hat seitdem eine steile Erfolgskarriere hingelegt. Noch heute nutzen zum Beispiel Filmkomponisten Leit motive, um innerhalb ihres Werkes musikalische Zusammenhänge herzustellen. Eines der berühmtesten Beispiele ist wahrscheinlich das unheilvolle und bedrohliche Thema des Weißen Hais aus dem gleichnamigen Film von 1975. Oder stellen Sie sich einmal »Star Wars« ohne den »Imperial March« aus der Feder von John Williams vor, der immerzu das dunkle Schaffen Darth Vaders ankündigt. Ja, die Leitmotivtechnik ist aus modernen Hollywoodstreifen kaum mehr wegzudenken. »Herr der Ringe«, »Fluch der Karibik«, aber natürlich auch Klassiker wie »Spiel mir das Lied vom Tod« – überall findet man zahlreiche Leit motive. Doch wie funktioniert diese Technik, wie kommt sie im »Parsifal« zum Tragen und warum ist sie so erfolgreich geworden?

GRUNDMOTIV DES PARSIFAL

Wie in allen seinen reifen Werken, greift Wagner auch im »Parsifal« auf diese Kompositionstechnik zurück. Schon im Vorspiel

werden einige Motive wie etwa das Liebesmahl-, Grals- und Glaubensmotiv vorgestellt. Leit motive können, wie auch hier, sehr unterschiedlicher Natur sein – von kurzen prägnanten Tonfolgen bis hin zu großen und ausdrucksvollen Melodien. Das ziemlich lange und anspruchsvolle Liebesmahlmotiv zieht sich durch das gesamte Werk. Es bilden sich sogar neue Themen aus ihm heraus. Wenn man so will, ist das Liebesmahlmotiv das Grundmotiv im »Parsifal«. Es erklingt zum ersten Mal direkt zu Beginn des Vorspiels.

Im Kontrast zu dem sehr andächtigen Liebesmahlmotiv steht das eindrucksvolle Gralsmotiv. Erstmals von Trompeten und Posaunen zusammen vorgetragen, wirkt es erhaben und mächtig. Man kann förmlich hören, wie der heilige Gral, eine so kostbare und Jahrtausende alte Reliquie, emporgehalten wird und die Betrachter in Staunen versetzt. Doch interessanterweise stammt dieses Motiv gar nicht von Wagner. Es ist vielmehr ein Zitat des sogenannte »Dresdner Amen«, einer Chor-Akklamation aus dem 18. Jahrhundert, das auch von vielen anderen Komponisten der Romantik zitiert wurde.

Doch was nützen dem Komponisten diese Leit motive? Eine feste Verknüpfung und Wiederholung bestimmter musikalischer Ge-

Quick Guide

»Prophetenfuge«

ZUSAMMENGEFASST: »LE PROPHÈTE«

Jean de Lyde, der von den Wiedertäufern zum Propheten erhoben wurde, steht an der Spitze des Aufstandes gegen den Comte d'Oberthal, welcher die Münsteraner Bauern und Bürger terrorisiert. Dadurch setzt Jean seine Mutter Fidès und seine Braut Berthe dem Chaos der Revolution und der Unterdrückung durch antireformatorische Kräfte aus. Beide halten Jean für tot und machen den Propheten dafür verantwortlich. Nach-

dem Berthe jedoch im Propheten ihren Verlobten Jean erkennt, sucht sie den Tod. Als die Truppen des Kaisers Karl V. Münster einnehmen, reißt Jean sich selbst, seine Mutter und sein ganzes Gefolge in den Tod. Liebe, Verrat, Wut, Rachegefühle, Gewalt, Größenwahn, Gnade, Selbstmord, Reue und Tod offenbaren sich dem Publikum. Der Choral »Ad nos, ad salutarem undam«, den Franz Liszt als Grundlage für seine Komposition verwendete, ist in »Le Prophète« besonders im ersten Akt präsent.

Antonia Mayr



Titelseite des Klavierauszugs von Meyerbeers »Le Prophète« (1849)

BLICK INS LEXIKON

FRANZ LISZT

»Ad nos, ad salutarem undam«
Fantasie und Fuge über den Choral der Wiedertäufer aus Giacomo Meyerbeers Oper »Le Prophète«
(bearbeitet für Orgel und Orchester von Marcel Dupré)

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 22. Oktober 1811 in Raiding (heute: Doborján/Ungarn); gestorben am 31. Juli 1886 in Bayreuth

Entstehung

1850 in Weimar

Widmung

Giacomo Meyerbeer

Uraufführungen

am 29. Oktober 1852 in der Stadtkirche von Weimar

Kirche, Kaufhaus, Konzertsaal

LISZTS »PROPHETENFUGE«

DIE ORGELWEIHE IM MERSEBURGER DOM

Am 26. September 1855 wurde im Merseburger Dom die seinerzeit größte Orgel in Deutschland eingeweiht. Gebaut von Friedrich Ladegast hat sie 5.686 Pfeifen in 81 Registern, vier Manuale und Pedal und wird auch heute noch gespielt. Für die Weihe dieser Orgel komponierte Franz Liszt eigentlich sein großes Orgelwerk »Präludium und Fuge über das Thema B-A-C-H«. Es wurde aber nicht rechtzeitig fertig. Deshalb entschied er sich, stattdessen seine Fantasie und Fuge über den Choral »Ad nos, ad salutarem undam« dort aufzuführen. Dies wurde lange als die Uraufführung des Werks angenommen. Liszt hatte das Stück aber schon 1852 aufgeführt und danach noch einmal überarbeitet. Geschrieben hatte er es 1850 für eine von ihm selbst konstruierte Kombination aus Harmonium und Pedalklavier. Da er die Pedaltechnik selbst nicht ausreichend beherrschte, spielte bei der Orgelweihe und weiteren Aufführungen sein Schüler Alexander Winterberger.

Bemerkenswert ist, dass Liszt, obwohl er vorher noch keine Orgelwerke komponiert hatte, gleich eines in derartiger Länge und Komplexität schrieb. Zudem basiert es vollständig auf einem Thema aus einer Oper,

nämlich der Grand Opéra »Le Prophète« von Giacomo Meyerbeer. Liszt nannte sein Stück deshalb auch seine »Prophetenfuge«. Obwohl die Orgel doch eigentlich in der Kirche beheimatet ist, nahm Liszt also ein weltliches Thema als Vorlage.

MARCEL DUPRÉ UND DIE WANAMAKER-ORGEL

Während Liszt die Prophetenfuge in Kirchen aufgeführt hatte, kam sie mit Marcel Dupré (1886–1971) ganz im Profanen an. Dieser schrieb seine Bearbeitung für Orgel und Orchester nämlich für die Orgel eines Kaufhauses. Der amerikanische Kaufmann John Wanamaker eröffnete 1911 einen Neubau seines Kaufhauses in Philadelphia. Als besondere Attraktion stellte er darin die größte Orgel der Welt auf. Sie war ursprünglich für die Weltausstellung 1904 in St. Louis gebaut und danach von Wanamaker gekauft worden. Bis 1930 wurde sie dann immer weiter vergrößert. Mit 28.750 Pfeifen in 464 Pfeifenreihen und 376 Registern sowie sechs Manualen und Pedal gilt sie heute noch immer als größte spielbare Orgel der Welt. Auch die Filiale in New York hatte ab 1904 eine Orgel, die mehrmals erweitert wurde. Während das Haus in Philadelphia heute zur Warenhauskette Macy's gehört, wurde das in New York aber 1954 geschlossen.



Marcel Dupré an der Wanamaker-Orgel in Philadelphia (1948)

Ab 1919 fanden in beiden Kaufhäusern regelmäßig Konzerte statt, sowohl für Orgel solo als auch mit Orchester. Dafür engagierten John und sein Sohn Rodman Wanamaker auch bekannte europäische Organisten wie Louis Vierne und Marcel Dupré. Für eine solche USA-Tournee erstellte Dupré 1930 im Auftrag der Wanamaker-Foundation seine Bearbeitung von Liszts »Prophetenfuge«.

Die Kombination von Orgel und Orchester war für Dupré nichts Ungewöhnliches. Er hatte bereits mehrere Stücke für diese Besetzung komponiert oder bearbeitet, darunter auch 1925 Liszts Klavierstück »St. François de Paule marchant sur les flots«. 1948 bearbeitete er in der gleichen Weise auch noch dessen Variationen über »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« von Johann Sebastian Bach. In allen Bearbeitungen ermöglichen die ergänzten Orchesterstimmen eine effektvolle klangliche Erweiterung. Auch wenn die größte Orgel der Welt sicher viele Klangfarben zu bieten hat, wird sie durch das Prinzip der Tonerzeugung mit Luft immer nach Orgel klingen. Ausnahmen sind vielleicht Spezialregister, die aber ebenfalls nicht wie Orchesterinstrumente klingen, sondern eher Glocken und ähnliches anschlagen. Insofern wird auch die mögliche

Erklärung nachvollziehbar, dass Dupré den schnellen Pedallinien der Prophetenfuge einen prägnanteren Klang geben wollte.

WIEDERENTDECKUNG FÜR DEN KONZERTSAAL

Duprés Bearbeitung galt lange als verschollen, bis sie 2007 im Keller seiner Villa in Meudon bei Paris von Olivier Latty und seinem Schüler Denny Wilke wiederentdeckt wurde. Seitdem erklingt sie nun auch in Konzertsälen. Latty, bekannt als Titularorganist von Notre-Dame de Paris, spielte Duprés Bearbeitung noch im selben Jahr im Merseburger Dom, wo die Geschichte einst begann. Von Anfang an leisteten Werke wie dieses einen Beitrag zur Etablierung der Orgel als Konzertinstrument auch außerhalb der Kirche.

Mit ihrem vielstimmigen Klang symbolisiert die Orgel den Zusammenklang zwischen himmlischer und weltlicher Sphäre. Heute sind Orgeln aus 500 Jahren Musikgeschichte erlebbar, die individuell angepasst sind an den Raum, in dem sie stehen, und an die Musik, für die sie gebaut und gestimmt wurden. Um ihren Variantenreichtum zu zeigen, haben zehn der Landesmusikräte in Deutschland die Orgel zum Instrument des Jahres 2021 gekürt. Hierzu werden verschiedene Aktivitäten und Veranstaltungen organisiert. Schirmherrin für Hamburg und Schleswig-Holstein ist dabei übrigens Iveta Apkalna, die Solistin des heutigen Konzerts.

Magnus Rosenbaum

Im Gespräch mit der Organistin Iveta Apkalna

Im November 2020 haben Sie auf dem YouTube-Kanal der Elbphilharmonie die kurze Konzertreihe »Ivetas Pralinenschachtel« veröffentlicht. Wie kamen Sie auf diese Idee?

Ich wollte den Menschen etwas Kleines, Feines, Kurzes, Süßes geben, damit dieser graue Alltag im Herbst 2020 ein wenig farbiger wird. Daher habe ich meine Lieblingsstücke als kleine Pralinenschachtel zusammengestellt und aufgenommen. Dazu habe ich echte Pralinen ausgewählt, die für mich genauso wie die Musik schmecken.

Ihr Outfit und sogar die Orgelschuhe haben Sie dem jeweiligen Stück angepasst. Was ist eigentlich das Besondere an diesen Schuhen, außer, dass sie auf den Pedalen »Eyecatcher« sind?

Wir Organisten müssen auf den Pedaltasten fast wie die Tänzer über den Tanzboden gleiten, das kann man nicht in jedem beliebigen Schuhpaar meistern. Für mich sind ein paar Elemente wesentlich, die ich bei keinem der erhältlichen Orgelschuhe finden konnte. Daher habe ich selbst experimentiert und meine eigenen Schuhe entworfen, die ein Schuhmacher aus Lettland dann aus Ziegenleder handgefertigt hat. Zum Thema »Eyecatcher«: Die Farbe meiner Kleidung und meiner Schuhe passe ich immer der Message an, die ich mit meiner Musik ver-

mitteln möchte. Ich sehe Musik in Farben. Es gibt bestimmte Komponisten, bei denen ich zum Beispiel meine roten Schuhe nie anziehen würde.

Sie pflegen mit der »Königin der Instrumente« einen respektvollen Umgang, verbeugen sich, bevor Sie am Spieltisch Platz nehmen und Siezen die Orgel in Interviews. Warum?

Die meisten Organisten, die beispielsweise in einer Kirche agieren dürfen, nennen das Instrument fast immer »meine Orgel«. Ich denke aber vielmehr, diese Orgeln gehören dem Raum, in dem sie stehen. Deshalb pflege ich eine respektvolle und im guten Sinne distanzierte, aber gleichzeitig sehr warme Beziehung zu den Orgeln. Das sind manchmal bis zu 70 Instrumente pro Jahr. Deshalb bleibe ich beim Sie, auch wenn ich zu vielen Orgeln zurückkehre. Die Orgel ist eine Königin, die königlich klingt, königlich aussieht, sich königlich benimmt und mir vor allem nicht gehört. Gleichzeitig bedanke ich mich auf der Bühne bei der Orgel und applaudiere ihr.

Vor Konzerten müssen Sie die Orgeln vor Ort genauestens ausprobieren. Inwieweit ist das »Einregistrieren« selbst eine Art von Komposition?

Das, was Pianisten am Klavier über den Anschlag machen, wie sie die Tasten berühren,

an welchen Stellen sie piano oder fortissimo wählen, müssen wir Organisten alles mit der Registerauswahl schaffen. Bei einem Solo-Konzert (z. B. 2x 45 min mit Pause) benötige ich mindestens acht bis zehn Stunden Vorbereitungszeit, exklusive Üben. Wir Organisten müssen mindestens ein, wenn nicht sogar zwei Tage vor dem Konzert anreisen und meistens nachts in den Konzertsälen proben.

Sie sind in Lettland aufgewachsen, einem Land, das bis 1990 Teil der Sowjetunion war. Wie haben diese politischen Umstände in Bezug auf die Orgel mit hineingespielt?

Seit meinem fünften Lebensjahr habe ich Klavierspielen gelernt, später Klavier und Orgel studiert. Während meiner Kindheit waren in Lettland alle Kirchentüren zu. Den Orgelklang kannte ich nur von Schallplatten. Ich war 15 Jahre alt, als Lettland unabhängig wurde. Erst dann habe ich erfahren, dass mein Großvater und mein Urgroßvater Organisten waren. Das hat mir in meiner Kindheit niemand erzählt, damit ich mich in der Schule nicht verplappere. In meiner Stadt wurde dann das Fach Orgel an der Musikschule gegründet, und ich war dort die erste Orgelschülerin. Nach ein paar Monaten durfte ich bereits vor einem kleinen Publikum, darunter mein Großvater, spielen. Sie können sich vorstellen, was das für ihn, aber auch für mich bedeutet hat. Schon ein wenig später, im Alter von 16 Jahren, durfte ich beim Besuch von Papst Johannes Paul II. in Lettland den Gottesdienst im Dom in Riga begleiten.

Sie sind als erste Organistin in der Vogue erschienen. Wie ist es zu diesem Projekt gekommen?

Das war eines meiner ersten professionellen Stylings überhaupt. Die Gelegenheit dazu bot sich dank meiner ersten CD-Aufnahmen, die von Musikkritikern gut bewertet wurden.

Das hat eine mediale Resonanz geschaffen. Es tat wirklich gut, dass nicht nur Medien, die etwas mit Musik zu tun haben, plötzlich über Orgelmusik berichten wollten. Das war eine große Chance für die Orgel! Natürlich hat der Artikel in der Vogue damals auch geholfen. Ich weiß noch, dass in dieser Zeit viele Leute nach dem Konzert zu mir zum Signieren gekommen sind und erzählt haben, dass sie wegen des Vogue-Artikels zum ersten Mal in ihrem Leben in ein Orgelkonzert gekommen sind.

2021 wurde die Orgel zum »Instrument des Jahres« ernannt. Sie übernehmen auch u. a. die Schirmherrschaft und sind mit eigenen Projekten involviert. Was erhoffen Sie sich für die Orgel?

Mir ist wichtig, dass wir für das jüngere Publikum die Augen und Ohren für die Königin der Instrumente öffnen, die Orgeln allen zugänglich machen und Aufmerksamkeit für und Neugier auf dieses Instrument schaffen. Die erhöhte mediale Präsenz hilft sicherlich dabei. Aber die Orgel ist in keiner schlechten Position, weil ich in den Orgelkonzerten zunehmend jüngerer Publikum bemerke. Wir sind auf einem guten Weg.

Das Interview führte Marion Lutsch



Um eine ausführliche Version des Interviews zu lesen, scannen Sie bitten den QR-Code oder gehen Sie auf www.spiefeld-klassik.de.

Iveta Apkalna

ORGEL



Iveta Apkalna studierte Klavier und Orgel im Doppelstudium in Riga, London und Stuttgart. Seit ihrem Auftritt mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Claudio Abbado im Jahr 2006 wird Iveta Apkalna von internationalen Orchestern eingeladen und spielte unter bedeutenden Dirigenten wie Mariss Jansons, Gustavo Dudamel und Andris Nelsons. Sie ist regelmäßiger Gast bei den großen Musikfestivals Europas wie dem Lucerne Festival oder dem Rheingau Musik Festival.

Im Rahmen der Eröffnungskonzerte des National Kaohsiung Center for the Arts in Taiwan weihte Iveta Apkalna im Oktober 2018 die neue Klais-Orgel dort ein, auf der sie kurz darauf ihre neueste CD »Widor & Vierne« einspielte, die beim Label Berlin Classics erschien. Ein besonderer Schwerpunkt in ihrem Schaffen ist die Neue Musik. Zudem bestreitet sie mindestens eine Uraufführung pro Jahr.

Iveta Apkalna erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Preise, wie beispielsweise den Grand Latvian Music Award. Als erste Organistin überhaupt wurde ihr im Jahre 2005 der ECHO Klassik in der Kategorie »Instrumentalistin des Jahres« verliehen.

»So furios wie eine Argerich an der Orgel«, beschrieb die Westdeutsche Allgemeine Zeitung die lettische Organistin, die inzwischen zu den weltweit führenden Interpret*innen an der Königin der Instrumente zählt. Als Titularorganistin der Klais-Orgel in der Hamburger Elbphilharmonie eröffnete sie das Konzerthaus im Januar 2017 zusammen mit dem NDR Elbphilharmonie Orchester, unter der Leitung von Thomas Hengelbrock, mit der Weltpremiere von Wolfgang Rihms »Triptychon und Spruch in memoriam Hans Henny Jahnn«.

Die Oper fürs Klavier

ZUR MUSIKALISCHEN BEARBEITUNGSKULTUR EINER VERGANGENEN ZEIT

Stellen Sie sich vor, Sie leben im Jahre 1851. Voller Freude denken Sie an die deutsche Erstaufführung von Giacomo Meyerbeers großartiger Oper »Le Prophète« zurück, welche Sie letztes Jahr besucht haben. Wie gerne würden Sie diese Musik jetzt hören oder die Aufführung ein zweites Mal sehen! Heutzutage könnten Sie dafür einfach YouTube öffnen, Aufführungen aus den besten Konzerthäusern der Welt anklicken und das Stück aufs Neue erleben. Fast schon selbstverständlich scheinen Ton- oder gar Filmaufnahmen von Musik in unserer Zeit zu sein – sind sie doch eigentlich jedem mit wenigen Klicks zugänglich. Es ist schwer vorstellbar, dass Musik nicht immer so frei zugänglich gewesen ist. Und doch begann diese grundlegende Entwicklung erst im 20. Jahrhundert. Immer vielfältiger wurde das Angebot, Musik erreichte mit fortschreitender Technologisierung immer mehr Menschen auf immer leichteren Wegen.

Doch diese Möglichkeiten haben Sie 1851 nicht. Was gäben Sie in diesem Moment dafür, wenigstens einen Klavierauszug in den Händen zu halten! Ursprünglich entwickelt, um Probenarbeiten zu erleichtern, waren Klavierreduktionen größerer Werke auch für den Hausgebrauch beliebt. Schließlich war der Klavierauszug eine Möglichkeit, die Musik auch im privaten Rahmen zu spielen und

zu hören. Richard Wagner beispielsweise plädierte deshalb für möglichst leichte Klavierfassungen. Es ging ihm nicht um eine möglichst vollständige Reproduktion, sondern um eine spielbare Bearbeitung, die vor allem das Verständnis des Werks fördert. In einem Brief an seinen Freund Karl Klindworth, der einen zu komplizierten Klavierauszug anfertigte, formuliert Wagner: »Lieber gleich zur Andeutung, während jetzt der gewöhnliche Klavierspieler doch nur durchkommt, wenn er über die Hälfte der Noten ausläßt.«

Es blieb aber nicht nur bei trockenen Klavierauszügen – warum sollte aus bestehender Musik nicht auch Spannenderes geschaffen werden? Dabei entfaltete sich eine regelrechte Bearbeitungskultur: Werke wurden neu interpretiert, in andere Gattungen überführt, für große und kleine Besetzungen neu geschrieben – der Kreativität schienen keine Grenzen gesetzt zu sein!

Franz Liszt – wohl vor allem durch seine virtuoson Klavierkompositionen bekannt – war einer der großen Meister der Bearbeitungen. Er schaffte es nicht nur, den vormals häufig lieblos erstellten Klavierauszügen neues Leben einzuhauchen, sondern zählte auch die künstlerische Neuinterpretation von Werken zu seinen Spezialitäten.

Sie nahmen in seinem Schaffen einen hohen Stellenwert ein und wurden auch von Kollegen hoch angesehen. Noch Béla Bartók beschrieb lobend, Liszt greife »sehr viel Fremdes auf, aber noch mehr schöpfte er aus sich selbst.« Dies zeigt sich musterhaft an der »Fantasie und Fuge über den Choral ›Ad nos, ad salutarem undam‹« im heutigen Konzertprogramm. Liszt nimmt sich den Choral aus Giacomo Meyerbeers Oper »Le Prophète« vor und verarbeitet diesen zu einem virtuos ausschweifenden Stück für Orgel oder Pedalfügel. Das Werk beginnt mit der Fantasie, an dessen Beginn das Choralthema vorgestellt wird. Es folgt ein Paradebeispiel für Liszts virtuose Bearbeitungskunst und die Eigenständigkeit in der Komposition, welche Bartók so an ihm bewunderte. Ohne das Wissen um die thematische Vorlage käme dem Zuhörer kaum in den Sinn, an den Choral Meyerbeers zu denken. Auf den Adagio-Mittelteil folgt eine anspruchsvolle Fuge, in welcher Liszt das Choralthema in einem schnelleren Tempo wieder aufgreift. Marcel Dupré übernahm den Orgelsatz von Liszt und erarbeitete dazu einen kompletären Orchestersatz, in welchem er das Choralthema Meyerbeers auch über die Orgeleinsätze hinaus verwendet.

Einen komplett anderen Ansatz der Opernbearbeitung wählten Manfred Honeck und Tomáš Ille für ihre »Elektra-Suite«. Ihr Ziel war es, die Handlung und den musikalischen Charakter der Strauss-Oper in eine symphonische Adaption zu fassen. Honeck faszinierten vor allem die unfassbare Klangfülle der riesigen Orchesterbesetzung, die ausgefallene, sich an den Grenzen zur Atonalität bewegende Harmonik und die Psychologie der handelnden Charaktere sowie deren musikalische Umsetzung. All das versuchte er bestmöglich in seine Orchestersuite zu übernehmen.

Zwar ist es Ihnen im Jahr 1851 nicht möglich, nach Lust und Laune Musik zu hören oder Aufführungen zu sehen. Doch schon damals war das musikkulturelle Leben geprägt von unfassbarer Vielfalt und Reichhaltigkeit. Allein die Liste an Liszts Klavier- und Orgelbearbeitungen birgt eine unglaubliche Auswahl an Werken, deren Vorlagen von der Zeit Bachs bis zu Liszts Zeitgenossen reichen und alle möglichen Gattungen behandeln. Vor allem Opernvariationen zählten im 19. Jahrhundert zu einer der beliebtesten Gattungen, weshalb die Anzahl an solchen Bearbeitungen aller, meist heute auch weniger bekannten, Komponisten dieser Zeit kaum übersehbar ist. Auch heutzutage erfreuen sich Bearbeitungen großer Beliebtheit – man denke an unzählige Coversongs, Potpourris oder Compilations sowohl zeitgenössischer als auch älterer Musik. Hinter der Tradition der Bearbeitungen steckt ein ungemeines kreatives Element und Potential im Umgang mit bereits bestehender Musik, sodass sich oft die Frage stellt: Ab wann wird eine Bearbeitung selbst zum Original?

Karl Philipp

Stimmenfang in der Pause

Was in der Pandemie fehlt: der zufällige, ungezwungene Austausch mit Menschen, über ihren Alltag, über ihre Meinungen. In der Pause am Kaffeeautomat könnten Sie zum Beispiel ein Gespräch wie dieses bekommen, zwischen zwei Mitgliedern der Münchner Philharmoniker und Matthias Bublath, Musikwissenschafts-Student und Jazz-Pianist...

Matthias Bublath: Hey, man hört ja so einiges in der Presse, wie von der Aktion »Alarmstufe Rot«, bei der die Musikerinnen und Musiker schweigend und ohne zu spielen auf der Bühne standen, und den Initiativen »Sang- und Klanglos« und »Ohne uns wird's still«. Mir sind auch die roten Lichter in den Konzertsälen der Stadt aufgefallen. Und ich habe davon gelesen, dass die Philharmoniker ehrenamtliche Aufgaben für die Stadt übernommen haben. Stimmt das?

Nils Schad: Ich bin seit 1992 bei den Philharmonikern als zweiter Geiger beschäftigt, also bei der Stadt München. Wir wurden gleich zu Beginn der Krise gefragt, ob wir auf freiwilliger Basis die Behörden der Stadt unterstützen möchten. Es wurde überlegt, welche Aufgaben wir Musiker übernehmen könnten. Gefragt waren Dienste wie das Einkaufen für Rentner, die telefonische Nachverfolgung in den Gesundheitsämtern oder, wie in meinem Falle, die Verteilung medizinischer Schutzausrüstung im Logistikzentrum der Kleinen Olympiahalle. Unser Team

war ein bunt zusammengewürfelter Haufen aus Schauspielern, Musikern und anderen bei der Stadt angestellten Künstlern. Mir hat die teilweise sehr schwere körperliche Arbeit Freude gemacht.

Matthias Bublath: Aber der Orchesterbetrieb der Philharmoniker wurde dann schnell wieder aufgenommen?

Nils Schad: Stimmt, nach einigen Wochen haben wir wieder in verkleinerter Besetzung geprobt. Besonders die Abstandsregeln haben uns dabei vor neue Herausforderungen gestellt – wir müssen uns gegenseitig hören! Dazu kamen auch die Streaming-Konzerte und Videoaufzeichnungen ohne Publikum. Ich habe mich dabei wie die Profi-Fußballer gefühlt, die ebenfalls vor leeren Stadien spielen müssen. Ah, da kommt ja gerade Anne Keckeis mit ihrem Cello. Sie ist derzeit Akademistin bei uns, fragen wir sie doch mal, wie es ihr seit Beginn der Pandemie ergangen ist!

Anne Keckeis: Ich habe mich total auf meine zwei Jahre bei den Münchner Philharmonikern gefreut, weil es eine einmalige Chance ist, aktiv am Orchesterleben teilzuhaben. Es ist total schade, dass mir diese Erfahrung jetzt verloren geht, weil in voller Besetzung wird momentan nicht geprobt. Vor einigen Monaten habe ich mich noch über die zusätzliche Zeit zum Üben gefreut, aber mittlerweile dauert dieser Zustand zu lange an.

Mir fehlen die Theater- und Konzertbesuche, aus denen habe ich immer so viel Inspiration geschöpft. Finanziell wird es langsam auch schwierig, ich habe früher viel gekellnert, aber das geht ja bei der geschlossenen Gastronomie auch nicht. Und wie läuft's bei dir?

Matthias Bublath: Als freischaffender Musiker lebe ich hauptsächlich von Liveauftritten und musste mich beruflich komplett umorientieren. Momentan beschäftige ich mich vor allem mit Musikproduktion, und mein Studium an der LMU läuft ja komplett online ab. Streaming-Konzerte habe ich in den verschiedensten Formaten gespielt, vom virtuellen Jazzfestival München aus der Black Box oder dem Kunspark Ost, bis hin zu Konzerten in Autokinos.

Anne Keckeis: Da wird dann gehupt und gelinkt anstatt applaudiert, oder?

Matthias Bublath: Genau!

Nils Schad: Bei euch Jazzmusikern ist ja die Interaktion mit dem Publikum besonders wichtig!

Anne Keckeis: Aber auch mitten im großen Orchester spürt man das Publikum irgendwie. Ich beschäftige mich schon länger mit alternativen Konzertformaten, um klassische Musik in neue Umlaufbahnen zu bringen. Das Problem, eine breitere und jüngere Zuhörerschaft zu gewinnen, kennen wir ja schon länger. Da könnte die Krise sogar eine Chance sein. Gerade arbeite ich an einem Duo für Harfe und Cello mit Videoprojektionen.

Matthias Bublath: Das klingt ja interessant! Ein ähnliches Konzept hatten wir vor einigen Jahren in der BMW-Welt und der Orania in Berlin. Es war eine Kollaboration zusammen

mit meinem Vater, der Wissenschaftsjournalist beim ZDF war. Wir haben verschiedene Programme mit den Titeln »Jazz und Universum«, »Amazonas« und »Oceans« aufgeführt. Es ging um die Verbindung von Musik, Wissenschaft und Unterhaltung. Ich war damals noch in New York und bin mit meiner dortigen Band eingeflogen.

Anne Keckeis: Auf diese Weise kann man sich wirklich ein neues Publikum erspielen. Mir gefallen auch die Projekte von »Spielfeld Klassik«, da gab es während der Pandemiezeit zum Beispiel Videos mit Bastelanleitungen für Instrumente. Ich war daran auch beteiligt, das hat total Spaß gemacht.

Matthias Bublath: Das ist so wichtig! Deswegen hat mich übrigens auch die Debatte um die Systemrelevanz so gestört.

Nils Schad: Ich finde auch, dass Musik auf jeden Fall systemrelevant ist – Museen, Theater und bildende Kunst mit eingeschlossen. Zudem hat die Musikausbildung eine hohe Wertigkeit auch für die allgemeine und berufliche Bildung, denn Musik schult Konzentration, Merkfähigkeit und in Ensembles werden soziale Kompetenzen verbessert. Musik ist unerlässlich zur Bildung eines guten Menschen!

Und es ertönt der Pausengong. Schade...

Matthias Bublath

Quick Guide »Elektra«

ZUSAMMENGEFASST: »ELEKTRA«

Elektra ist die mykenische Königstochter von Klytämnestra und Agamemnon. Vor vielen Jahren erschlugen ihre Mutter und deren Liebhaber Aigistos Elektras Vater Agamemnon im Bad des Hauses. Seitdem sinnt Elektra auf Rache und bittet ihren Bruder Orest um Hilfe bei der Vergeltung. Nach der Nachricht eines fremden Boten hält Elektra ihren Bruder Orest für tot. Sie will nun selbst die Rache an ihrer Mutter vollstrecken mit exakt demselben Beil, mit dem bereits ihr Vater erschlagen wurde. Sie begegnet jedoch dem Boten und erkennt in ihm ihren Bruder Orest. Orest eilt ins Haus zu Klytämnestra,

um diese zu töten. Aus der Entfernung hört Elektra den Todesschrei ihrer Mutter. Aigistos kommt herbei, eilt ebenfalls ins Haus und wird von Orest erschlagen. Elektra freut sich darüber so sehr, dass sie sich in Ekstase tanzt und tot zusammenbricht.

Antonia Mayr

BLICK INS LEXIKON

RICHARD STRAUSS

»Elektra«

Symphonische Suite für großes Orchester (eingerichtet von Tomáš Ille und Manfred Honeck)

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 11. Juni 1864 in München;
gestorben am 8. September 1949 in Garmisch

Entstehung

Oper: Juni 1906 – September 1908
Suite eingerichtet von Tomáš Ille und Manfred Honeck: 2014

Widmung

Natalie und Willy Levin

Uraufführungen

Oper: am 25. Januar 1909 in der Dresdner Hofoper
Suite: am 11. Juni 2014 in Pittsburgh; exakt 150 Jahre nach dem Geburtstag von Richard Strauss

Zeit und Ort der Handlung

Nach dem trojanischen Krieg in Mykene



Die »elektrische« Hinrichtung, Karikatur von Franz Jüttner (1909)

Im Gespräch mit dem Dirigenten Manfred Honeck

Manfred Honeck befand sich im vergangenen Februar in den USA. Über Zoom durften wir uns mit ihm unterhalten.

Lieber Herr Honeck, Sie sind nun nach einem ganzen Jahr der Abwesenheit wieder zurück bei Ihrem Orchester in Pittsburgh. Haben Sie diese Zeiten der Einschränkung auch als neue Erfahrung positiv für sich nutzen können?

Ja! Ich bin von Grund auf ein sehr hoffnungsvoller Mensch und bin optimistisch eingestellt. Ich denke, dass jeder Mensch, Künstler oder nicht, sich in diesen schwierigen Zeiten gewisse Dinge zurecht legen muss. Einerseits die Frage: »Wie geht es weiter?«, aber auch: »Was kann ich von meiner Seite aus tun, um Dinge zu ändern?«, »Wo stehe ich und wohin gehe ich?«. Es tut ehrlich gesagt gut, so eine Bestandsaufnahme zu machen! Etwas, das beispielsweise stärker geworden ist, ist Dankbarkeit darüber, was man erreicht hat, was man tun und wie man leben darf. Ich habe mir kürzlich einige Briefe meiner Mutter, die 1965 jung verstorben ist, ansehen dürfen. Diese Briefe hat sie zwischen 1942 und 1945 verfasst. Darin habe ich gelesen, dass meine Mutter meinem Vater, der in Kärnten in den Dienst gestellt worden war – er musste Gott sei Dank nicht an die Front – Äpfel geschickt hat. Dass man Äpfel geschickt hat! Und wir

regen uns manchmal auf, wenn wir gewisse Dinge nicht so leicht bekommen. Und vielleicht haben wir nach der »Überreizung« unseres Musikmarktes in den letzten Jahren jetzt die Chance, uns wieder auf das zu besinnen, was wir wirklich lieben, nämlich die Musik selbst, unsere hohe Kunst.

Sie sind ein Familienmensch mit sechs Kindern. Wie konnten Sie in normalen Jahren Ihr Familienleben mit der internationalen Karriere unter einen Hut bringen?

Das ist eine sehr wichtige Frage für mich gewesen, denn die Familie ist mir ganz wichtig. Es hätte nie funktioniert, wenn meine Frau nicht zu mir gestanden hätte. In dem kleinen Dorf in Vorarlberg, in dem wir leben, gibt es nämlich kein Orchester, bei dem ich Chef sein könnte. Ich muss in die großen Städte reisen, wodurch ich meine Familie wochenlang nicht sehen kann. Das war für uns manchmal etwas schwierig. Die Kinder kennen den Vater dann nur so, dass er mal nach Hause kommt. »Grüß Gott« sagt, und dann ist er schon wieder weg! Gott sei Dank gibt es in unserer heutigen Zeit Facetime oder Zoom. Stellen Sie sich vor: Antonín Dvořák flog nicht nach Amerika, sondern musste ein Schiff nehmen, blieb jahrelang dort und hatte bis auf Briefe überhaupt keinen Kontakt mit seinen Kindern. Im vergangenen Jahr gab es auch Zeiten, in denen ich

zwei bis drei Wochen am Stück zu Hause sein durfte. Das habe ich sehr genossen. Man könnte sich fast daran gewöhnen!

Eine Digitalisierung findet zurzeit ja auch verstärkt in der klassischen Musik statt. Glauben Sie, dass die Pandemie die Kultur auf diese Art sehr verändern wird?

Ich finde Livestreams ganz wichtig und eine tolle Möglichkeit, präsent sein zu dürfen, unseren Zuschauern etwas mitgeben zu können und sie nicht allein zu lassen. Aber ich merke auch, dass das ein Notzustand ist. Wir brauchen das Publikum und das Publikum braucht uns. Ich glaube, es möchte uns live hören und diese besondere Erfahrung des Moments machen. Sie können ein Bild hundertmal am Tag anschauen, aber Musik – wenn eine Note gespielt ist, ist sie schon Vergangenheit. Das Live-Erlebnis in einem Konzertsaal ist unaustauschbar und erfüllt uns mit großer Freude, Dankbarkeit und Hoffnung.

Sie sind bekannt als ein begeisterter und bedeutender Richard-Strauss-Dirigent. Was hat Sie dazu bewegt, gerade seine »Elektra« als Suite zu bearbeiten?

Ich bin sozusagen auf Entdeckungsreise gegangen nach guter Musik, die es noch nicht im Konzertsaal gab. »Rusalka« und »Jenufa« habe ich zum Beispiel auch bearbeitet. Es hat mich dann sehr gewundert, dass es von Richard Strauss' orchestralster Oper, der »Elektra«, nichts gab, im Gegensatz zum Beispiel zum »Rosenkavalier«. Als ich damals als Bratschist im Wiener Staatsopernorchester unter Claudio Abbado »Elektra« spielen durfte, bin ich von den Socken gefallen – so eine herrliche Musik! Unglaubliche Klänge und harmonische Neuheiten und ein irrsinniges Orchester von 110 Leuten! Wenn man »Elektra« hört, denkt man gleich: »Oh Gott, des ist teuer!« Das hat mich alles fasziniert.

Die Oper musste ich einfach bearbeiten und ich finde es sehr schön, dass sich so viele Leute jetzt für diese Suite interessieren.

Was denken Sie, würde Richard Strauss sagen, wenn er mit im Konzert sitzen und Ihre »Elektra-Suite« hören würde?

Ja, er war ein sehr wortkarger Mensch, wie ich gehört habe... Ich habe ihn ja nie treffen dürfen. Also ich kann nur sagen, worum ich ihn bitten würde: »Maestro, Herr Doktor, bitte dirigieren Sie. Sie können das sicher besser als ich!« Er war ja auch Dirigent und konnte sein Stück. Ich kann mir aber auf jeden Fall vorstellen, dass er froh gewesen wäre, dass sich jemand um seine extremste, atonalste Musik kümmert und sie auf die Konzertbühne bringt.

Wenn Sie Musik in einem nicht-musikalischen Wort zusammenfassen müssten, welches würden Sie wählen?

Göttlich!

*Das Interview führte
Maria Sintow-Behrens*



Um eine ausführliche Version des Interviews zu lesen, scannen Sie bitten den QR-Code oder gehen Sie auf www.spielheld-klassik.de.

Manfred Honeck

DIRIGENT

Manfred Honeck ist seit mehr als einem Jahrzehnt Music Director beim Pittsburgh Symphony Orchestra. Seine richtungsweisenden Interpretationen gemeinsam mit diesem Orchester erfahren international große Anerkennung. Umjubelte Gastspiele führen regelmäßig in die großen Musikmetropolen sowie zu bedeutenden Festivals. Diese erfolgreiche Zusammenarbeit wird durch zahlreiche Einspielungen dokumentiert, die mit namhaften Schallplattenpreisen ausgezeichnet wurden, darunter der Grammy Award.

Der gebürtige Österreicher absolvierte seine musikalische Ausbildung an der Hochschule für Musik in Wien. Seine Arbeit als Dirigent wird durch Erfahrungen geprägt, die er über lange Jahre als Bratschist der Wiener Philharmoniker und des Wiener Staatsopernorchesters sammeln konnte. Seine Dirigentenlaufbahn begann er als Assistent von Claudio Abbado in Wien; anschließend ging er als Erster Kapellmeister ans Opernhaus Zürich, wo er mit dem Europäischen Dirigentenpreis ausgezeichnet wurde. Nach Positionen in Leipzig, als einer der drei Hauptdirigenten des MDR Sinfonieorchesters, und Oslo, wo er als Erster Gastdirigent des Oslo Philharmonic Orchestra tätig war, wurde er zum Music Director des Swedish Radio Symphony Orchestra Stockholm berufen. Außerdem war Manfred Honeck für mehrere Jahre Erster Gastdirigent der Tschechischen Philharmonie. Von 2007 bis 2011 wirkte er als



Generalmusikdirektor der Staatsoper Stuttgart. Er ist darüber hinaus seit 25 Jahren Künstlerischer Leiter der Internationalen Wolfegger Konzerte.

Als Gastdirigent stand Manfred Honeck am Pult führender internationaler Klangkörper, darunter die Berliner und Wiener Philharmoniker, das Royal Concertgebouw Orchestra, das London Symphony Orchestra, das Orchestre de Paris und die Accademia di Santa Cecilia Rom. Manfred Honeck wurde von mehreren US-amerikanischen Universitäten zum Ehrendoktor ernannt. Im Auftrag des österreichischen Bundespräsidenten wurde er mit dem Berufstitel Professor ausgezeichnet.

Ehrenmord und Blutrache

GEDANKEN ZU ELEKTRA UND MORAL

Er ist besonders schwierig: der antike Elektra-Mythos. Eine rachsüchtige und aufsässige Frau – im starken Gegensatz zum traditionellen Bild einer »guten« Frau – ist die Hauptfigur. Geht man von heutigen, zentral-europäischen, christlich geprägten Gesichtspunkten der Moral aus, müsste der Elektra-Mythos in der aktuellen Zeit ein echter Schocker sein. Elektra ergötzt sich an der Idee der Tötung der Mutter, versucht sie sogar zum Selbstmord zu überreden, weil die Mutter den geliebten Vater umbrachte. Sie ist ekstatisch, als der Bruder Orest diese Tat schlussendlich vollbringt. Zumindest innerliches Kopfschütteln beim Opernbesucher ist vorprogrammiert.

Versetzt man sich aber in die Zeit zurück als der Mythos entstand, so zeigt sich ein gänzlich anderes Bild der moralischen Bewertung. Im antiken Griechenland galt Rache nicht wie heute als reiner Affekt, sondern diente zur Wiederherstellung von Recht und galt somit als moralisch vertretbar. Befasst man sich mit dem Ur-Mythos weiter, belegt dieser, dass Orest vor einem Gericht nicht für den Mord an der Mutter bestraft wird – in Deutschland 2021 undenkbar. Damit zeigt uns Elektra oder besser gesagt die Bewertung des Stücks bei der Aufführung auf, dass unsere Gesellschaft und die ihr inhärente Moral – also die Regeln und Normen des Zu-

sammenlebens innerhalb einer Gesellschaft – veränderbar ist und sie ständig diskutiert, verhandelt oder bedacht werden muss.

WAS IST EIGENTLICH MORAL? WAS IST MEINE MORAL?

Wann haben Sie das letzte Mal über diese Fragen nachgedacht? – Wenn Sie nicht gerade Philosophie oder einen nahen Fachbereich studieren, beschäftigen Sie vermutlich eher die Fragen der Anwendbarkeit der Moral, also die Ethik. Bestimmt stellen Sie beim morgendlichen Zeitungslesen gelegentlich Dinge fest, wie »Das ist aber nicht richtig!« und erspüren damit ihr eigenes Moralempfinden. Aber wann haben Sie sich zum letzten Mal die Frage gestellt »Warum? Warum empfinde ich dieses oder jenes als gut, und ist es das wirklich?« Dies wären dann ethische Fragen, denn das Nachdenken und die Forschung über die Moral wird als Ethik verstanden. Und die Fragen nach der Moral bzw. der Ethik sind nicht nur eng verknüpft, sondern werden auch nie abgeschlossen sein. In verschiedenen Kulturkreisen können sich Moralvorstellungen auch heute voneinander unterscheiden, unter anderem deshalb sollten sie immer wieder auf ihre Aktualität geprüft werden. Fragen kann man sich hier beispielsweise, ob die eigene Sichtweise noch zeitgemäß ist, oder ob man

wirklich nach der goldenen Regel der Ethik handelt, die uns als Sprichwort bekannt ist: Was du nicht willst, das man dir tu, das füg' auch keinem anderen zu.

WARUM UNS GERADE ELEKTRA BEIM DENKEN ÜBER MORAL HELFFEN KANN

In den Texten der frühen griechischen Dramatiker geht es darum, den Theaterbesuchern die Katharsis (Reinigung des Geistes von Affekten), durch Eleos (Mitleid) und Phobos (Angst) zu ermöglichen. In unserer Zeit ist dies durch bloßes Ansehen des Dramas aber nicht mehr ohne weiteres möglich, da wir uns zu weit von den antiken Moralvorstellungen entfernt haben. Und genau hier kommt die Musik von Richard Strauss ins Spiel: Mit extremer Präzision instrumentiert der Komponist die Oper, deren Libretto den Elektra-Mythos adaptiert, aber die Hauptfiguren nach Ideen Freud'scher Theorien zu hysterischen Frauen werden lässt. Im Vordergrund steht im Werk von Strauss die Abbildung von Gefühlen, welche sich auch auf den Zuhörer übertragen. Besonders auf die Verzweiflung der Elektra legt Strauss großen Wert. Er beginnt sein Stück mit einem lauten, krachenden Bläser-Unisono, dem Agamemnon-Motiv, das in all seiner Reibung bereits einen Vorgriff auf das weitere Geschehen darstellt. Vor der heutigen rein instrumentalen Bearbeitung bleibt es unserer bloßen Vorstellung überlassen, wie sehr sich die Sängerin der Elektra bei einer Operaufführung anstrengen muss, um gegen das gesamte Orchester anzusingen. Was wiederum mit Sicherheit den Affekt der Verzweiflung verstärkt. Nicht nur Elektras psychische Situation, sondern auch die ihrer Mutter Klytämnestra, die im Libretto von schweren Alpträumen heimgesucht wird, wird erfahrbar. Dissonant – Chromatisch – purer Wahnsinn!

Doch auch sanftere Klänge sind zu vernehmen, so beispielsweise die Motive, die der Schwester Chrysothemis zugeordnet wird. Die weiche und süße Streicher-Melodie steht besonders im Gegensatz zum schicksalhaft anmutenden Anfang und bietet vor dem Schluss noch einmal die Möglichkeit zur Erholung und der Erkenntnis des Lieblichen. Der Schluss fasst in aller Ekstase Elektras ihren Triumph und aber auch ihre Zerrissenheit zusammen und endet pompös mit dem Tod Elektras.

FÜR DEN HEIMWEG

Die Musik macht uns die Gefühlszustände der Protagonisten erlebbar. Moralisch bewerten kann die Musik aber die Handlungen und Gedanken der Elektra nicht, diesen Schritt müssen wir daher selbst wagen. Wenn wir diese Verzweiflung hören, sie sinnlich erfahren und durchleben, können wir uns Fragen stellen, um unser emotionales Erlebnis einzuordnen: Wie würde ich handeln? Und ganz wichtig: Warum?

Lena Huber

Überall Neues von Strauss

Heute steht mit Manfred Honecks neuer Bearbeitung von »Elektra« ein Stück auf dem Spielplan, das bei den Münchner Philharmonikern in seiner Originalfassung auf eine 100-jährige Aufführungstradition zurückblicken kann. Anfang August 1910 schreibt Strauss an den österreichischen Musikschriftsteller Ludwig Karpath: »Daß Sie nicht in München waren, war sehr schade: so was hören Sie nicht so schnell wieder! Die Philharmoniker u. Fassbender als Elektra das waren Erlebnisse!« Zdenka Fassbender war eine Sopranistin, mit der Strauss gerne zusammengearbeitet hat. Dies war keine Selbstverständlichkeit. Mitunter konnte er sogar schimpfen wie ein Rohrspatz, wenn ihm der Umgang mit seinem Werk missfiel: »Könnten Sie nicht Ihren Sängern etwas die Leviten lesen, daß sie die bei jeder neuen Oper altgewohnten Lamentationen über die unerhörten Schwierigkeiten des Werkes etwas für sich behielten u. die auf Kritikerinterviews verwendete Zeit lieber auf das Studium ihrer Partit[?]en verwenden möchten. Dieses Geschreibe vor der Aufführung ist mir so zuwider u. ich mag diese dummen Notizen nicht immer dementieren. Nach der Aufführung kann jeder sagen, ob ihm das Werk gefällt oder nicht, schimpfen so viel er Lust hat. Aber bis dahin Maul halten!« (Strauss an den Dresdner Generalmusikdirektor Ernst von Schuch, 1905).

Solche von einem Komponisten unerwartete Kommentare können bisweilen sehr er-

heitern. Die Briefe von Strauss sind im Normalfall nicht zugänglich und ohne Kenntnisse in der altdeutschen Schrift Sütterlin nicht zu entziffern. In diesem Fall haben wir allerdings Glück! Seit Februar 2011 läuft an der Ludwig-Maximilians-Universität eines der größten Bayerischen Drittmittelprojekte: die kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss. Auf ihrer Onlineplattform (siehe QR-Code) veröffentlicht die Forschergruppe unter anderem jene Briefe, die ihnen bei ihrer Arbeit an den Noteneditionen Aufschluss geben. So kann man die Stückentwicklung nachvollziehen und z. B. erfahren, dass sich Strauss mit dem Gedanken, Elektra als Oper zu vertonen, anfangs schwertat, wie er an seinen Librettisten Hugo von Hoffmannsthal schreibt: »Ich habe nach wie vor die größte Lust auf Electra u. habe mir dieselbe auch schon bereits ganz schön zum Hausgebrauch zusammengestrichen. Die Frage, die ich mir noch nicht endgültig [sic] beantwortet habe [...], ist nur, ob ich unmittelbar nach Salome die Kraft habe, einen in Vielem derselben so ähnlichen Stoff in voller Frische zu bearbeiten.«

AUF DEN SPUREN VON STRAUSS' »ELEKTRA«

Warum aber sollte man Strauss' Werke abermals herausgeben und sich die Mühe machen, seine Korrespondenz zu digitalisieren? Diese Editionen unterscheiden sich von anderen darin, dass sie ihre Noten- und

Textquellen kritisch hinterfragen, vergleichen und Veränderungen begründen und sichtbar machen. Dafür gehen die Musikwissenschaftler*innen auf Spurensuche nach dem letzten Willen von Strauss für seine Werke. Die Antworten findet man z. B. in Autografen oder Erstdrucken, an denen Strauss persönlich mitgearbeitet hat. Partituren, aus denen Strauss selbst noch dirigiert hat, sind heute als Schätze in manchen Theatern noch zu finden oder aber werden teuer versteigert. Für die »Französische Fassung« der »Salomé« mussten Forscher*innen nach Washington D.C. reisen, um die Materialien abzufotografieren. Die meisten »Elektra«-Partituren und -Stimmmaterialien befinden sich zum Glück in Deutschland: im Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen, in der Bayerischen Staatsbibliothek und an der Dresdner Staatsoper.

»HEUTE WAR DAS ORCHESTER DOCH ETWAS ZU STARK!«

Manfred Honecks Bearbeitung beruht zwar nicht auf der Vorlage der Strauss-Ausgabe, deren »Elektra«-Band dieses Jahr erscheint. Einen interessanten Einblick bezüglich Honecks Fassung gewähren jedoch die Erkenntnisse, die im Editionsprozess gewonnen wurden. Dr. Adrian Kech, der Herausgeber der »Elektra«, denkt dabei an die große, musikalisch gedachte und laute Instrumentierung, die von Strauss zwar eingangs so favorisiert wurde, den Sänger*innen jedoch große Probleme bereitete. Strauss schrieb in sein Tagebuch, dass er »in den Proben törichter Weise an Schuch wohlklingenden (nicht trönenden) Blech herum[nörgelte].« Der Dirigent Ernst von Schuch hatte zum Leidwesen Strauss' insbesondere die Lautstärke zugunsten der Sänger*innen stark reduziert: »Dies ewige Hervorheben thematischer Mittelstimmen hatte den braven

Schuch so gereizt, daß er endlich in der Generalprobe so loslegte, daß ich bittend bekennen mußte: »Heute war das Orchester doch etwas zu stark! ›Na sehen Sie«, triumpphierte Schuch u. am Premierenabend war Alles tadellos!«

Manfred Honeck hat in seiner orchestralen Bearbeitung auf die Gesangspartien verzichtet, was bezüglich der Klangfülle nicht ins Gewicht fallen dürfte. Im Gegenteil: Heute könnten Sie Zeuge eines wirklich vollen Orchesterklangs werden, den Strauss ursprünglich so vorgesehen hatte!

Hanna van der Heijden



Wenn Sie mehr über die Strauss-Ausgabe erfahren möchten, scannen Sie bitte den QR-Code oder gehen Sie auf www.richard-strauss-ausgabe.de.

Hätten Sie es gewusst?

ERSTAUNLICHE TATSACHEN UND ANEKDOTEN

»Parsifal«

- Wagner verfügte, dass »Parsifal« ausschließlich im Bayreuther Festspielhaus aufgeführt werden darf.
- Bis Ende August 1882 gab es 16 Aufführungen – die letzte Aufführung dirigierte Wagner selbst. Dies war das einzige Mal, dass Wagner in seinem Festspielhaus eine öffentliche Aufführung leitete.
- Ursprünglich lautete der Name Parzival – der Name ist keltischen Ursprungs und geht auf den heldenhaften Ritter Percival aus der Artussage zurück (altfrz. percer = durchstechen; altfrz. val = das Tal).
- Nach der Aufführung von »Parsifal« nicht zu klatschen war aufgrund des religiösen Charakters lange Jahre üblich.
- »Parsifal« steht auf dem Spielplan vieler Opernhäuser am Karfreitag und ist trotz der Feiertagsgesetze zur Aufführung erlaubt. Hans Schülers »Parsifal«-Produktion von 1957 wird am Nationaltheater Mannheim jedes Jahr am Karfreitag aufgeführt und gilt als älteste noch gespielte Operninszenierung im deutschsprachigen Raum.

»Prophetenfuge«

- In Meyerbeers »Le Prophète« wurde zum ersten Mal in der Geschichte der Oper ein elektrischer Lichteffect eingesetzt, die sogenannte »Prophetensonne«.
- Meyerbeer war von Liszts »Prophetenfuge« derart beeindruckt, dass er vorschlug, diese als Ouvertüre zu seiner Oper zu verwenden.

- Als Wagner 1840 das erste Mal Paris besuchte, trug er ein Empfehlungsschreiben des Komponisten Giacomo Meyerbeer bei sich, den er auf der Reise nach Paris kennengelernt hatte.
- Viele vornehme Damen verliebten sich in den jungen Liszt und wollten als Andenken eine Haarsträhne von ihm. Liszt schuf sich einen Hund an, der die gleiche Haarfarbe hatte wie er, und verschickte von nun an nur noch das Hundehaar.

»Elektra«

- Richard Strauss bezeichnete füllige Opernsängerinnen gerne als »Primatonnen«.
- Die Familie Strauss feierte so oft und so gerne, dass sie sogar einen eigenen »Party-Planer« beschäftigte.
- Richard Strauss war Raucher und hatte in der Münchner Maximilianstraße sein Spezialgeschäft, in dem er Zigaretten mit seinem Namensaufdruck herstellen ließ.
- Bei der Uraufführung von »Elektra« saß ein Orchester mit der unglaublichen Besetzung von 111 Musikern im Orchestergraben.
- Bei einem Empfang im Buckingham Palace spielte die Militärkapelle Ausschnitte aus »Elektra«. König Georg V. schickte daraufhin folgende Notiz zum Kapellmeister: »Ihre Majestät weiß nicht, was die Kapelle gerade gespielt hat, aber es darf niemals wieder gegeben werden.«

Antonia Mayr

Haben Sie alle Texte in diesem Heft aufmerksam gelesen? Dann testen Sie Ihr neu erworbenes Wissen mit diesem Rätsel!

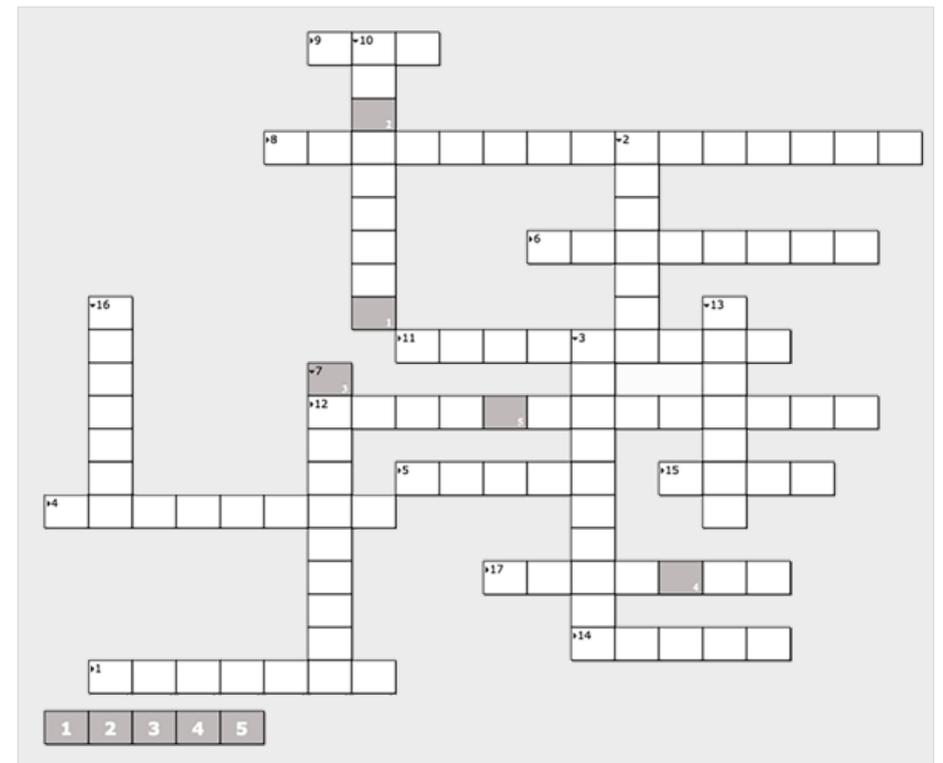
- Verkünder göttlicher Wahrheiten.
- Werk zu Ehren von jmd. (frz.)
- Maestro Honeck ist momentan Musikdirektor in...
- Geburtsland der heutigen Solistin Iveta Apkalna.
- Berühmte deutsche Orgelbauwerkstatt.
- Epoche (Musik) zu Zeiten Liszts.
- Einflussreiche Netzwerkerin im 19. Jahrhundert.
- Wichtigstes Leitmotiv im Parsifal.
- Heimatuniversität der Autor*innen dieses Programmheftes (Abk.).
- Komponist, der das Originalstück zum aufgeführten Orgelwerk verfasste.
- Mit Pauken und ...
- So-

lidaritätsaktion der MPHIL in der Coronakrise #... (2 Wörter)

- Sterbeort Richard Wagners.
- Welcher Komponist (Nachname) schrieb die Musik zur deutschen Nationalhymne.
- Spitzname der Marie von Schleinitz.
- Musikalisches Zeichen, ähnlich dem ital. Begriff für Bushaltestelle.
- Komponist (Nachname), um den es im Kooperationsprojekt mit der LMU und der kritischen Ausgabe geht.

Das Lösungswort ist ein Ort in Deutschland, an dem eine der ältesten spielbaren Orgeln der Welt aus dem 15. Jahrhundert steht.

Sophie Klaus



Die Münchner Philharmoniker

CHEFDIRIGENT VALERY GERGIEV
EHRENDIRIGENT ZUBIN MEHTA

1. VIOLINEN

Lorenz Nasturica-Herschcowici,
Konzertmeister
Julian Shevlin, Konzertmeister
Naoka Aoki, Konzertmeisterin
Odette Couch, stv. Konzertmeisterin
Iason Keramidis, stv. Konzertmeister
Nenad Daleore
Wolfram Lohschütz
Martin Manz
Céline Vaudé
Yusi Chen
Florentine Lenz
Vladimir Tolpygo
Georg Pfrisch
Victoria Margasyuk
Yasuka Morizono
Slava Atanasova**
Da Hye Yang**

2. VIOLINEN

Simon Fordham, Stimmführer
Alexander Möck, Stimmführer
Ilona Cudek, stv. Stimmführerin
Ana Vladanovic-Lebedinski,
stv. Stimmführerin
Matthias Löhlein
Katharina Reichstaller
Nils Schad
Clara Bergius-Bühl
Esther Merz
Katharina Schmitz
Bernhard Metz
Namiko Fuse
Qi Zhou

Clément Courtin
Traudel Reich
Asami Yamada
Johanna Zaunschirm
Yemi Gonzales*

BRATSCHEN

Jano Lisboa, Solo
Diyang Mei, Solo
Burkhard Sigl, stv. Solo
Wolfgang Berg
Beate Springorum
Konstantin Sellheim
Julio López
Valentin Eichler
Julie Risbet
Theresa Kling
Jannis Rieke
Pascal Schwab**

VIOLONCELLI

Michael Hell, Konzertmeister
Floris Mijnders, Solo
Stephan Haack, stv. Solo
Thomas Ruge, stv. Solo
Veit Wenk-Wolff
Sissy Schmidhuber
Elke Funk-Hoever
Manuel von der Nahmer
Sven Faulian
David Hausdorf
Joachim Wohlgemuth
Shizuka Mitsui
Korbinian Bubenzer
Anne Keckeis**

KONTRABÄSSE

Sławomir Grenda, Solo
Fora Baltacıgil, Solo
Alexander Preuß, stv. Solo
Stepan Kratochvil
Shengni Guo
Emilio Yepes Martinez
Ulrich von Neumann-Cosel
Umur Kocan
Alexander Weiskopf
I-Jung Li**

FLÖTEN

Michael Martin Kofler, Solo
Herman van Kogelenberg, Solo
Martin Belič, stv. Solo
Gabriele Krötz, Piccoloflöte
Anja Podpečan**

OBOEN

Marie-Luise Modersohn, Solo
Bernhard Berwanger
Lisa Outred
Kai Rapsch, Englischhorn

KLARINETTEN

Alexandra Gruber, Solo
László Kutí, Solo
Annette Maucher, stv. Solo
Matthias Ambrosius
Albert Osterhammer, Bassklarinette
Stephan Mayrhuber**

FAGOTTE

Raffaele Giannotti, Solo
Romain Lucas, Solo
Johannes Hofbauer
Jörg Urbach, Kontrafagott
Aline Maurer**

HÖRNER

Matias Piñeira, Solo
Ulrich Haider, stv. Solo
Maria Teiwes, stv. Solo
Alois Schlemer
Hubert Pilstl
Mia Schwarzfischer
Christina Hambach

TROMPETEN

Guido Segers, Solo
Bernhard Peschl, stv. Solo
Florian Klingler
Markus Rainer
Florian Kastenhuber**

POSAUNEN

Dany Bonvin, Solo
Matthias Fischer, stv. Solo
Quirin Willert
Benjamin Appel, Bassposaune
Tolga Akman**

TUBA

Ricardo Carvalhoso

PAUKEN

Stefan Gagelmann, Solo
Guido Rückel, Solo

SCHLAGZEUG

Sebastian Förtschl, 1. Schlagzeuger
Jörg Hannabach
Michael Leopold
Theresia Seifert**

HARFE

Teresa Zimmermann, Solo
Mathilde Wauters**

ORCHESTERVORSTAND

Matthias Ambrosius
Konstantin Sellheim
Beate Springorum

INTENDANT

Paul Müller

* Zeitvertrag, ** Orchesterakademie

IMPRESSUM**Herausgeber:**

Direktion der Münchner
Philharmoniker
Paul Müller, Intendant
Kellerstraße 4
81667 München

Redaktion und Projektleitung:

Rebecca Friedman
(Münchner Philharmoniker,
Spielfeld Klassik)
Jan Golch (Institut für
Musikwissenschaft der
LMU München)
Christine Möller (Münchner
Philharmoniker, Programm-
heftredaktion)

Titelgestaltung:

Fienbork Design
Frank Fienbork &
Nicole Elsenbach
Utting am Ammersee
fienbork-design.de

Graphik:

dm druckmedien
München

Druck:

Gebr. Geiselberger GmbH
Martin-Moser-Straße 23
84503 Altötting

Mehr Informationen zur
Programmheftgestaltung
finden Sie unter
[www.spielfeld-
klassik.de/projekte/
programmheftgestaltung](http://www.spielfeld-
klassik.de/projekte/
programmheftgestaltung).

Gedruckt auf holzfreiem und
FSC-Mix zertifiziertem Papier
der Sorte LuxoArt Samt

TEXTNACHWEISE

Autor*innen: Sophie Klaus,
Amon Sokolski, Christian
Kohler, Magnus Rosen-
baum, Marion Lutsch, Karl
Philipp, Matthias Bublath,
Maria Sintow-Behrens,
Lena Huber, Hanna van der
Heijden und Antonia Mayr.
Alle Rechte bei den Autorin-
nen und Autoren; jeder
Nachdruck ist seitens der
Urheber genehmigungs-
und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

Sämtliche Abbildungen zu
den Einführungstexten:
commons wikimedia.
Notenbeispiel zu »Parsifal«:
erstellt von Christian Koh-
ler. Künstlerphotographien:
Nils Vilnis (Apkalna), George
Lange (Honeck).

2020/21

